

# É-ti-quê?

GUSTAVO VICENTE

*Creio que, quando finalmente me tornei um espectador assíduo de teatro, teria cerca de vinte anos. Decorriam os anos noventa, década de grandes dúvidas existenciais para muitos que, como eu, carregavam a pesada herança de sucessão de uma geração que vivera a revolução do 25 de Abril e tinha dado os primeiros passos na reconstrução de um país ainda abalado pelo passado de uma ditadura de cerca de cinquenta anos; pela derrocada de um império de meio milénio; e pelas marcas ainda recentes de treze anos de guerra colonial. Uma geração que, nessa altura, começava a dar sinais de desilusão em relação aos resultados da “sua” democracia, e que, em muitos casos – na pressa de encontrar um bode expiatório para o curso enviesado da história –, colocava o ónus da responsabilidade nos ombros dos mais jovens. Éramos a “geração rasca”, apregoavam. Eu vejo-nos como os órfãos da revolução.*

A isto acrescia a pressão urgente de aproximar o país aos níveis económicos, sociais e culturais da Europa, que entretanto nos tinha “acolhido” de forma definitiva com a adesão de Portugal à CEE<sup>1</sup> uns anos antes. Cada vez mais abertos (e permeáveis) às influências internacionais, lidávamos então com o desassossego da pós-modernidade, que se havia sedimentado por todo o mundo ocidental, a todos os níveis do pensamento crítico e da criação artística, cultivando-se a desconstrução dos discursos totalitários, e consagrando-se a subjectividade como condição inexorável de mediação do mundo. Em Portugal, o impacto deste zeitgeist foi no entanto bem mais abrupto, uma vez que a nossa história não permitiu uma transição cadenciada para esta nova era – as lutas sociais e políticas e o remapeamento das fronteiras artísticas<sup>2</sup> ocorridos além-fronteiras (sobretudo) nos anos 60 e 70, que estilhaçaram muitas das grandes narrativas do passado, lançando as bases para o relativismo que haveria de dominar as décadas seguintes da maior parte do mundo democrático, não tiveram ressonância proporcional em Portugal. Primeiro por desconhecimento imposto pelo regime de censura que vigorava durante a ditadura, e posteriormente porque a revolução dos cravos de 1974 trouxera uma crença renovada nos ideais políticos e nas instituições, reavivando muito do pensamento filosófico da primeira metade do século XX, o que criava uma certa opacidade em relação à realidade actual, e mais pragmática, dos países (chamados) desenvolvidos. Os anos oitenta trataram no entanto de erodir este entusiasmo pós-revolucionário, através da crise ideológica que acompanhava a cultura mercantilista que dominava o “mundo livre”, depondo muitas das ilusões de autodeterminação dos portugueses que, nessa altura, se começavam a aperceber que seguiam um rumo que não previram nem conseguiam controlar completamente. Em plena década de noventa, a pós-modernidade anunciava-se assim em território nacional como um sobressalto que fazia tremer o chão de uma sociedade ainda entalada entre o conservadorismo corporativista e os ideais revolucionários da era moderna, lançando-nos «para o meio de uma crise de auto-(re)conhecimento e de auto-(re)invenção» – como tão bem descreveu André Lepecki quando discorreu sobre as motivações vitais da criação performativa desse tempo<sup>3</sup>.

Guiados pela desconfiança no colectivo, em choque com um passado que nos parecia cheio de respostas demasiado dogmáticas, cada um de nós (*teríamos cerca de vinte anos*), dispersos (*para não dizer perdidos*), procurava incessantemente uma nova visão de si próprio e do mundo.

*Talvez tenha sido esta urgência em ser espectador de mim próprio que me foi empurrando para o teatro.* Na altura despontava uma geração de jovens criadores (não só no teatro mas também na dança e artes plásticas) que, motivada pelo desejo de novas possibilidades estéticas, se posicionou de forma alternativa à dominância artística existente. *Difícilmente esquecerei os meus primeiros embates com as criações de Lúcia Sigalho e do Olho (especialmente estes)*, mas também de Mónica Calle, a Garagem, Clara Andermatt, Vera Mantero, Artistas Unidos, entre outros. Foi esta geração de artistas que rompeu com o teatro vigente – até então concebido (exclusivamente) a partir da linguagem literária, confiando no poder dialético dos seus textos para “educar” o público, e onde o realismo era entendido como uma regra de conduta formal. Foi esta geração que, consciente da instabilidade de valores, das aporias sociais e políticas, e da diversidade de públicos que grassavam na época, reivindicou novas formas de se pensar e fazer teatro, e que integrou de forma descomprometida novas linguagens artísticas e novos procedimentos técnicos, sem obsessões de coerência temática ou ideológica – na esteira de uma pós-modernidade que (tardamente) se insinuava no nosso panorama cultural.

A procura de novas relações de cumplicidade com o público, incluindo os espectadores na construção performativa dos próprios espectáculos, foi uma das características principais lançadas pelo trabalho destes jovens criadores, privilegiando a ideia de um teatro de “vivência”, que perdura até hoje. A comunicação com o público foi assim recalibrada em torno da relação de empatia que se estabelece em cada espectáculo, na qual os espectadores são levados a testemunhar no seu corpo o experienciado (sensitivamente) pelos performers. Em vez de o espectador se colocar na “posição” de um personagem, naquilo que se convencionou chamar de processo de “identificação” – como sugerido pelos modelos de representação anteriores -, é levado a simular no seu próprio corpo as sensações, energia e acção cinestésica do *performer*, mesmo que a situação seja fictícia<sup>4</sup>. O espectador vê-se assim impelido, não só a relacionar-se afectivamente, mas também, e por via disso, a responsabilizar-se com as coisas que se vão sucedendo no decurso dos espectáculos, tal como em qualquer outra situação de decisão individual. Essa relação de responsabilização não se faz sentir a partir do confronto directo com uma tese, antítese ou opinião, mas sim a partir da experiência estética, isto é, a partir da forma como os espectadores são incentivados a dar uma resposta ao experienciado – na lógica daquilo a que Hans-Thies Lehmann chamou de *estética da responsabilidade*<sup>5</sup>. A contemplação (distanciada) sugerida pelo paradigma de legitimação teatral anterior deu lugar à acção (comprometida) dos espectadores. Usando a linha de pensamento Kantiana, a razão teórica<sup>6</sup>, que antes validava a interpretação unívoca dos espectáculos, aspirando a uma (qualquer) verdade abstracta, deu lugar à razão prática<sup>7</sup>, através da qual os espectadores, ao responsabilizarem-se pelas suas escolhas de percepção e compreensão estética, se vão definindo e constituindo enquanto seres racionais. Em vez de se privilegiar a questão “em que é que acredito?”, traz-se para primeiro plano a questão “o que é que me define?”. Existe no entanto uma característica fundamental que afasta esta prática do raciocínio de Kant<sup>8</sup>, que é o facto de as escolhas dos espectadores remeterem para uma construção subjectiva de si

mesmos, e não para a tradução objectiva de uma *lei moral*, que sempre defendeu como incondicional. Neste sentido, a estética teatral tem-se aproximado mais da linha existencialista do «ser-para-si» de Sartre<sup>9</sup>, isto é, da ideia de que é o humano, individualmente, que constrói a sua própria essência, e não uma ordem moral objectiva e universal. Mais do que interferir com conceitos objectivos, o que passou a interessar foi interferir com a percepção que os espectadores têm do mundo, tornando visível a ligação (*tantas vezes quebrada*) entre a nossa experiência pessoal (*aquilo que nos revela*) e o mundo que nós vemos (*ou queremos ver*), e a expressão dessa visão e compreensão.

A prática teatral tem assim (desde então) patenteado esta característica vital: explora a presença empática dos corpos para, através deles, se insinuar sobre o espírito – ou não seria a mente apenas uma ideia do corpo, como diria Espinosa<sup>10</sup> – num movimento senciente de autoconsciência e de autodefinição. Este tem sido o (grande) poder transformador do teatro, o de funcionar como um reflexo incorporado do espectador, em direcção a um melhor entendimento de si mesmo, a um «acréscimo de ser», como se referiu Gadamer<sup>11</sup> em relação ao significado das obras de arte.

*Mas havia (há) mais qualquer coisa que me agarrava (ainda agarra) numa perscrutação interior de sentido ético.* Era a aura (recuperada) de Walter Benjamim<sup>12</sup> que ilumina o *hic et nunc* do encontro teatral, encaminhando-nos para uma experiência (reforçada) do presente, para uma vida no presente. Uma vida que, de acordo com a visão estética de Wittgenstein, não conhece a morte – «vive eternamente quem vive no presente»<sup>13</sup> -, que vence (mesmo que temporariamente) a insegurança essencial daquele que está vivo, e que nos afasta da vida pragmática, para nos situar no eterno, naquilo que em nós se prolonga enquanto seres metafísicos, e que nos faz questionar sobre o nosso lugar no mundo – «independentes[s] do destino»<sup>14</sup>. *Julgo ter sido por via desta vibração inefável do presente (da presença, se quisermos justamente realçar o conceito de Gumbrecht<sup>15</sup>) que me apercebi* que ser-se espectador de teatro é, mais do que ser-se espectador de si próprio (no sentido cartesiano do termo), é viver-se a si próprio sob a forma do eterno, isto é, sob a forma do questionamento ético. Um questionamento que não é meramente espiritual (e por isso abstracto), pois está impregnado pela experiência afectiva do corpo-a-corpo teatral.

Se o indivíduo só encontra a sua liberdade no processo de autodescoberta, a acreditar na lógica evolutiva de Hegel<sup>16</sup>, então *foi através da experiência estética do teatro que encontrei (de forma mais imediata e sensível) os primeiros sinais de libertação.*

*Agora, passados cerca de vinte anos, começo a sentir-me cansado com a infinitude de perguntas, e com a falta de compromisso nas respostas.* Dada a sua capacidade de estabelecer uma relação de empatia com o público, o teatro é provavelmente o espelho mais eficaz e imediato do(s) espírito(s) da nossa época. Tem por isso reflectido, quiçá de forma obsessiva, uma série de questões de natureza cultural e social que têm escalado sob o signo da pós-modernidade, nomeadamente a preocupação em expandir fronteiras em vez de fixar limites<sup>17</sup>, colocar perguntas em vez de procurar respostas, de valorizar o fluxo das coisas em vez da sua ordem. Apoiado na desconstrução como método (quase normativo) de estetização, o teatro contemporâneo tem vindo a lançar uma sombra cada vez maior sobre a possibilidade de fazer propostas construtivas. Obviamente, esta situação não é apanágio exclusivo do teatro. Como fez notar com

perspicácia Brian Putman<sup>18</sup>, o mundo ocidental não tem conseguido pensar para além das consequências das propostas intelectuais do modernismo; e como resultado disto andamos paralisados, em torno de uma potencialidade latente, sem expectativa de concretização. Vivemos permanentemente um sintoma, sem sermos capazes de confrontar o futuro, de estabelecer um horizonte de possibilidades. *Por vezes sinto-me a orbitar em torno de um planeta que desistiu de Ser*. Com o passar do tempo parece acentuar-se esta idiossincrasia tão típica da pós-modernidade de desviar o olhar de tudo o que nos possa comprometer ideologicamente. A arte, no geral, e o teatro em particular, tem respondido a estes sinais dos tempos voltando a sua atenção, como salienta o mesmo Putman<sup>19</sup>, para tudo o que a excede e emoldura. Para tudo o que diz respeito à percepção (*e muito pouco à convicção*) – escudando-se sob a bandeira (tantas vezes equívoca) de que “forma e conteúdo são uma e a mesma coisa”. *Tanta ‘poeira leve’*. Mesmo a “necessidade pelo novo”, que se mantém febrilmente apegada às motivações dos artistas do nosso tempo, não se revela mais do que uma repetição sintomática da tentação niilista pós-moderna. Ao reduzir o “novo” aos objectos que produz, as criações contemporâneas sonégam a possibilidade da arte reverberar para além da sua objectificação. Esta repetição impulsiva onde a “novidade” da relação entre o objecto e o seu contexto é meramente formal, é meramente estética – no sentido mais restrito do termo –, avoluma o vazio incognoscível que nos separa do mundo. Um vazio a que Sartre chamou de “nada”, *que se «aninha no coração do ser como um verme»*<sup>20</sup>, e que só pode ser combatido pelo agir consciente do indivíduo, pelo acto livre pelo qual se cria a si mesmo e ao (seu) mundo. Mas as propostas contemporâneas não parecem querer arriscar caminhos (mesmo que pessoais), não parecem querer responsabilizar-se por futuros previsíveis, pelo contrário, manifestam um desprendimento ético que não faz mais do que perpetuar a mesma angústia intelectual, a mesma aporia ética – é como o reviver circular de um prelúdio (*uma ‘história interminável’*).

Continuo a acreditar que, tal como Sartre apregoou, o humano só existe completamente quando é aquilo que se propõe ser, e que essa procura é fruto de uma intencionalidade de base (incontornavelmente) subjectiva. Qualquer adopção de um sistema de valores que seja representado como “objectivo” constitui uma tentativa de transferir a liberdade pessoal para o mundo dos objectos, acabando assim por se perder no “nada”. O problema é que, passado tanto tempo de buscas individuais e individualizantes, se tem instalado uma certa alienação do “outro”, da ética universal para além do “eu”, desvirtuando a própria noção de ética – aquilo que nos une racionalmente enquanto seres humanos. Neste contexto, a procura da objectividade, apesar de inútil (e enganosa quando supostamente encontrada), é inevitável. Esta procura é indispensável à compreensão crítica do mundo, à compreensão crítica da humanidade, impedindo a resignação existencial em torno da tirania snobe da subjectividade – por muito sensual que seja esta qualidade. [*Sim, tenho saudades de Kant.*] Não se trata de aparecerem propostas estéticas que arrisquem (objectivamente) uma nova filosofia de vida ou apologia existencial, e muito menos se trata de abordar essas questões de forma explícita. Trata-se de não ceder à resignação da doença, arriscar novos entendimentos de si próprio e de os revelar ao mundo, de modo a responder às inteligências aturdidas – e não fazê-las desaparecer completamente dentro de si próprias, em torno de um questionamento hermético. Como defendia Heidegger<sup>21</sup>, «sou mais completamente eu quando reconheço o clamor de algo que é parte integrante de mim e que, ao mesmo tempo, aponta para além de mim». No fundo, trata-se de criar propostas determinadas aos olhos dos outros, isto é, comprometer-se num «ser-para-os-outros»<sup>23</sup>, para usar mais uma noção Sartriana.

*Não me confundam, o poder transformador do teatro (das artes performativas) continua vivo, e é através dele e das suas manifestações que tenho esgrimido estas inquietações. É também no seu seio (ou no das suas vizinhanças disciplinares) que se tem produzido manifestações alternativas, que parecem querer levar mais longe a força estética das suas propostas. Em Portugal, por exemplo, João Fiadeiro, em parceria com Fernanda Eugénio, fundou recentemente um projecto interdisciplinar chamado AND-Lab, que pretende abordar a inquietação fundamental de “Como viver juntos?”. Aqui, a dimensão artística parece ser encarada simultaneamente como um meio e como um fim, deixando-se habitar por aquilo a que chamaram de «uma ética do viver juntos, uma prática de composição e um modo de vida». É ainda cedo para perceber os resultados deste tipo de propostas, que começam a ocorrer um pouco por todo o globo, elevando o processo de composição artística a uma nova forma de perscrutação e posicionamento ético. Mas as sementes teimam em ser lançadas, à margem das tendências (eu diria já aburguesadas) da pós-modernidade. E que, espero, não nos encaminhem apenas e só para mais uma viragem Pós-.*

*Talvez tenha sido o passar do tempo que me fez reconhecer com melhor subtilidade alguns padrões comportamentais de construção estética. Talvez seja o facto de o futuro ter entrado ribombante pelo nascimento do meu filho. Talvez seja a idade. Ou talvez seja simplesmente o inconformismo existencial que todos herdámos do Espanto, e a que a todos (com maior ou menor consciência) nos eternizou sob a dúvida vital de Hamlet. Seja qual for a razão, seja qual for a síntese fenomenológica que precede e contextualiza estas palavras, numa coisa continuo a acreditar e a sonhar cada vez mais forte: na força de contágio ético do teatro. Talvez um dia, por esta via, se possa vir a dar algum sentido à ideia de Wittgenstein de que a estética e a ética são uma e a mesma coisa. Ao encontro do que significa ser humano.*

---

## Notas

<sup>1</sup> Comunidade Económica Europeia.

<sup>2</sup> Dos quais os discursos feministas, gay e étnicos, ou o surgimento de novas formas de representação artística, como a *Performance Art* e a *Pop Art*, são apenas alguns exemplos importantes.

<sup>3</sup> Lepecki, A. (1998:15). “Corpo atravessado, corpo intenso”, *Theaterschrift, Nr. Extra, Intensificação: performance contemporânea portuguesa*, pp. 19-29, Edição Danças na cidade e Edições Cotovia, Lisboa.

<sup>4</sup> Como atestam os tão aclamados neurónios-espelho, cuja descoberta recente veio confirmar (cientificamente) muitas das questões sobre a relação vital existente entre espectadores e performers – abordada anteriormente por tantos criadores e pensadores artísticos ao longo do século XX, desde John Martin a Richard Schechner e Marina Abramović, para dar alguns exemplos canónicos.

<sup>5</sup> Cf. *Postdramatic theatre*, Routledge, London (2006) [1999, ed. Alemã].

<sup>6</sup> Cf. *Crítica da razão pura* (1781).

<sup>7</sup> Cf. *Crítica da razão prática* (1788).

<sup>8</sup> Isto para além do facto irremediável de o teatro pertencer à esfera da estética, que Kant acreditava ser “desinteressada”, e por isso fora do âmbito das exigências da razão prática, isto é, da ética.

<sup>9</sup> Cf. *L'Être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique* (1943).

<sup>10</sup> Cf. *Ética* (1677).

<sup>11</sup> Gadamer, H.-G. (1985:55). *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Edição Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro.

<sup>12</sup> Cf. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1955).

<sup>13</sup> Wittgenstein, L. (1995: §6.4311). *Tratado Lógico-Filosófico* [*Tractatus Logico-Philosophicus*, 1961]. Tradução e prefácio M.S. Lourenço, 2ª ed. Revista, Serviço de Educação, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

<sup>14</sup> Wittgenstein, L. (*Diários secretos*). Citado em Crespo, N. (2011:233). *Wittgenstein e a estética*. Edição Assírio e Alvim, Lisboa.

<sup>15</sup> Cf. *Production of presence* (publicado em 2004).

<sup>16</sup> Cf. *Fenomenologia do espírito* (1807)

<sup>17</sup> A própria noção de “teatro” se fragmentou em diversas, e por vezes contraditórias, perspectivas.

<sup>18</sup> Cf. “A possibilidade de uma proposta” (2010), *CineQuaNon 6, Bilingual Arts Magazine*, CEAUL, Lisboa.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Sartre, J.-P. (*L'Être et le néant...*). Citado em Scruton, R. (2010:343). *Breve história da filosofia moderna: de Descartes a Wittgenstein*. Tradução Carlos Marques, Edição Guerra e Paz, Lisboa.

<sup>21</sup> Cf. *Ser e tempo* (1927).

<sup>22</sup> Scruton, R. (2010:339). *Breve história da filosofia moderna: de Descartes a Wittgenstein*. Tradução Carlos Marques, Edição Guerra e Paz, Lisboa.

<sup>23</sup> Cf. *L'Être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique* (1943).